

## Тень оперы

### «По ту сторону тени» Тарнопольского в Музыкальном театре им. Станиславского и Немировича-Данченко

Мария Жилкина

30 марта 2015

*Российская премьера оперы Владимира Тарнопольского «По ту сторону тени» состоялась в Московском Музыкальном театре им. Станиславского и Немировича-Данченко. Этот совместный проект театра и «Студии новой музыки» (музыкальный руководитель и дирижер Игорь Дронов) был представлен слушателям 25 марта. Режиссер-постановщик и хореограф Роберт Векслер (Германия), мультимедиа-художник Фридер Вайс (Германия).*

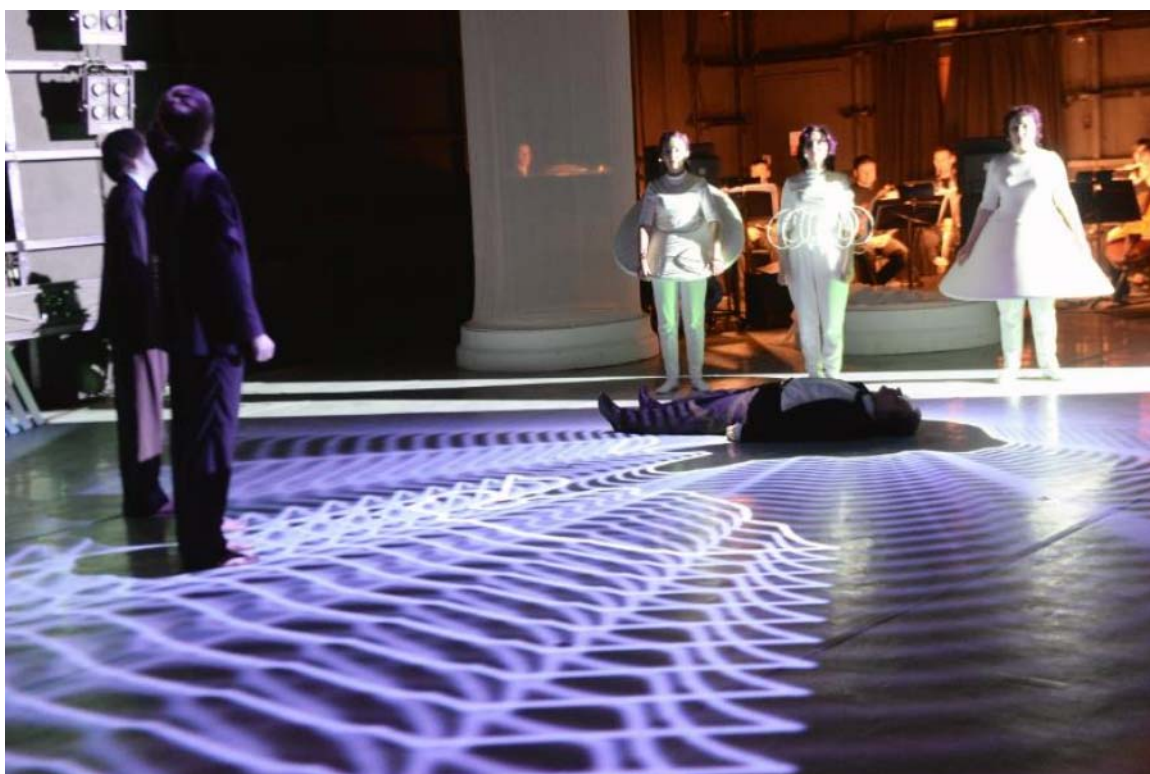


Фото: «Известия» / Владимир Суворов

Произведение, заявленное как «мультимедиа-опера», было написано Тарнопольским для Бетховенского фестиваля в Бонне. Там в 2006 году и прошла мировая премьера оперы. Автор либретто – сам композитор, создание дополнительных фрагментов и компиляцию текстов осуществил Ральф Гюнтер Моннау. Язык оперы – немецкий, однако в российском варианте постановки перевод текста включен как один из элементов в компьютерную графику, а разговорные фрагменты от лица чтеца-философа исполняются на русском.

В основу либретто положены два античных источника. Первый – «Притча о пещере» Платона (мы – люди заточены в пещере и принимаем тени на ее стене за реальный мир). Второй – легенда Плиния Старшего о происхождении живописи из тени и музыки из эха. Используются также цитаты из текстов таких памятников мировой культуры, как «Божественная комедия» Данте, «Спор искусств о первенстве» Леонардо, «Гимн Солнцу» Эхнатона и «Странник и его тень» Ницше.

Перемешивание теней и реальности потребовало не только определенных музыкальных, но и визуальных средств, поэтому неотъемлемой частью постановки является сложная компьютерная графика, преобразующая фигуры артистов в движущиеся изображения. Однако, прежде чем рассказать, о том как было реализовано все в комплексе, необходимо, как обычно приходится при анализе современных произведений, уделить несколько мгновений ответу на вопрос, насколько правомерно определять его жанровую принадлежность как «опера».

Обобщая формальные определения словарей, опера – это род музыкально-драматического произведения, основанного на синтезе слова, сценического действия и музыки, при определенном приоритете последней. Проблема многих современных академических произведений, претендующих на это высокое звание (полумюзиклы и тому подобные опусы с уклоном в поп-музыку здесь в расчет не берем, у них проблемы тоже есть, но другие) заключается в том, что из трех составляющих есть в лучшем случае две. Отсутствует чаще всего второе – единое действие. Музыка (или то что ею называет автор) просто не создает адекватной основы для сценического действия, и постановщики благополучно от него и отказываются, нередко сами того не осознавая, делая вместо оперы как спектакля некое слегка оживленное визуальным рядом концертное исполнение.

В случае нынешней премьеры такой проблемы не было – и это заслуга не только поставившего оперу театра, но и композитора, который драматизм, динамику и некую канву сценического действия в партитуру заложил достаточно основательно. Так что все три формальных компонента в опере присутствуют – и по отдельности, и образуя некое «большее» целое. Либретто 70-минутной оперы включает девять сцен без антракта, каждая из которых несет определенную концептуальную нагрузку («Пляска теней», «Спор Искусств о первенстве», «Рисунок пробуждается к жизни» и др.)

Однако если понимать оперу как определенным образом организованную последовательность вокальных номеров, то в эти жанровые рамки представленное произведение уже вписывается гораздо сложнее. Никаких арий там нет, роль вокального искусства по сравнению с инструментальным, танцевальным или компьютерно-графическим – весьма второстепенная. Есть вполне законченные ансамбли, но звукоизвлечение певцам предписано, по сути, инструментальное. Отчасти, произведение родственно жанрам-предшественникам традиционной оперы — средневеково-ренессансным мистериям и мадригальным опусам, может быть, даже в чем-то ближе им. И аллегорические персонажи (три «Искусства»), и главенство философской

идеи, а не каких-либо сюжетных ходов из истории или реальной жизни, – вполне для того периода характерны.

Разговорный элемент в опере тоже присутствует, но в качестве чтеца выходит не драматический актер, а современный профессор в очках и костюме (именно не артист, играющий профессора, а реальный ученый – Михаил Александрович Сапонов, доктор искусствоведения, заведующий кафедрой истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории). Браво профессору, который не только заставил подумать над сказанным, но активно включился в сложное сценическое взаимодействие, с перестроениями, борьбой, толчками и даже нежным намеком на галантную сцену!

Оформление сцены, на которую выходит лектор-философ, полностью подчинено интересам транслирования компьютерной графики. В темном зале – светлый пол и белые декорации, на которых хорошо размещать движущиеся проекции: слева импровизированная гора из белых полосок с входами в пещеры (с этой стороны будут выступать Жители Пещеры, тоже в черных современных костюмах, но со штрих-кодами на фалдах, тут концентрируется все дикое и необузданное), справа – территория культуры, ее олицетворяют три античные колонны из белоснежной сетки (с этой стороны выйдут три женщины в белом - Аллегии Искусств). То, каким образом в этом минималистичном пространстве, компьютер будет обрисовывать вихри частиц, игру света, контуры тел (темными отсветами теней костра на стенах или, белым мелом на полу, как в криминальном фильме), как может растаять световым потоком фигура лежащего на полу артиста, и о том, как тень человека может остаться на экране и зажить самостоятельной жизнью, рассказывать не берусь – описать это сложно, это лучше увидеть. Скажу лишь только, что когда перед финалом случился компьютерный сбой, и графика остановилась (понимаем, что на премьере всякое бывает, и от грустных сюрпризов никто не застрахован), Тарнопольский вышел к зрителю с извинениями и категорически отказался от предложения, чтобы оперу допели без компьютерного оформления – и был тысячу раз прав, потому что видеоряд в этом спектакле – это полноценное действующее лицо.

Оркестр делится на две части, и распределяется по этим полюсам так, что «половинки» не видят друг друга во время исполнения. Дирижер, и это принципиальная новация, стоит в третьем месте перед камерой, и управляет музыкантами по видеотрансляции, это тоже в своем роде взаимодействие с тенями (чуть не написала «бой с тенью» - но боя не было, взаимодействие шло абсолютно комплиментарно и слаженно). Состав инструментов вполне традиционен (струнные, деревянные духовые, фортепиано, ударные), никаких партий для пилы или скрипящего пенопласта партитурой не предусмотрено.

Сама музыка, которая, как мы помним по концепции, лишь эхо, действительно поначалу больше напоминает не звуки мелодии, а лишь отзвуки, тени музыки как таковой. Время от времени прорывается нечто иное – временами более приближенное к традиционной музыке, временами –

углубляющееся в совсем специфическую эстетику, иногда даже прорывающееся энергичной агрессией. Но хотя диссонансов и напряжения в музыкальной ткани предостаточно, она все же совсем не показалась деструктивной по своему воздействию. Напротив, если смотреть с точки зрения психологии, то это было не навязчивое расковыривание собственных душевных ран индивида, как в некоторых других современных оперных **постановках**, а все же куда как более здоровое для психики, хотя и может быть, не всегда эстетичное явление – периодическое выплескивание агрессии через музыку вовне, с равнозначной и превосходящей долей успокоения. Притом что само действие, в полумраке, с причудливыми отражениями (за исключением громких диссонансных всплесков со вспышками света в лицо) в общей массе настраивает слушателя больше на почти трансовую волну, замедляет и зачаровывает. Однако влияние его на слушателя в итоге получается довольно противоречивым. Однозначно, оно заставляет мозговые извилины шевелиться быстрее, что-то активизирует и в подкорке, и ставит философские вопросы на сознательном уровне.

Однако не будем углубляться в философию, в этом каждый зритель, пришедший на спектакль, может поупражняться сам, а вернемся к собственной задаче музыкального обозревателя оперного издания.

Оценить качество исполнения оркестра на подобной партитуре – задача, которая всегда ставит критика в тупик, однако в нашем случае мы можем полностью доверять многолетнему опыту проверенного и признанного на мировом уровне московского коллектива «Студия новой музыки».

Что же касается вокалистов, то хотя индивидуальное мастерство ввиду отсутствия арий, полноценно охарактеризовать трудно, но качество ансамбля и способность к «инструментальному» звучанию каждого певца оценить вполне возможно, и они были весьма высоки у всех. Сложнейшие для запоминания и отрепетирования женские партии Аллегорий Искусств и мужские партии Узников пещеры исполнили лауреаты международных конкурсов, солисты Музыкального театра им. Станиславского и Немировича-Данченко Ольга Луцив-Терновская, Екатерина Кичигина (она же педагог-репетитор), Светлана Сумачева, Сергей Николаев, Дмитрий Кондратков и Михаил Головушкин.

Отметим и непростую, реализованную в умеренно современной эстетике хореографическую работу артистов группы миманса театра Андрея Альшакова и Елены Подмоговой. Когда каждое шевеление на площадке моментально проецируется в транслирующихся видеинсталляциях, точность движений приобретает решающее значение, и артисты в этом преуспели, певцы и чтец, кстати, в том числе.

Завершу же статью, процитировав слова автора, Владимира Тарнопольского: «Искусства могут освободить пленников платоновской пещеры и показать им путь к свету, что является актуальным и сегодня, когда «прикованные» к компьютеру люди – это те же узники пещеры, отгородившиеся себя от настоящей живой жизни».

Ведь как бы ни было технологично шоу, главными в искусстве все равно остаются живые люди – авторы и артисты.

<http://www.operanews.ru/15033009.html>